



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2018

---

## **O mifocentrizme rannego kinematografa**

Burenina, Olga

Other titles:

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-152312>

Conference or Workshop Item

Published Version

Originally published at:

Burenina, Olga (2018). O mifocentrizme rannego kinematografa. In: The international scientific-theoretical conference "Problems of Poetics and Prosody of VIII" devoted to the 90th anniversary of the Kazakh National Pedagogical University Abai 24-26 May 2018, Almaty, 24 May 2018 - 26 May 2018. , 60-66.

## **О мифоцентризме раннего кинематографа**

### **1. Введение**

Кинематограф зарождается на рубеже XIX–XX вв., т. е. с одной стороны, в период философских, технических, научных открытий, а с другой стороны, в эпоху культурных преобразований модернизма, актуализацией в эту эпоху мифопоэтической модели мира, утверждением в культурной ментальности неомифологического сознания. Елеазар Мелетинский в книге «Поэтика мифа» отводит мифологизму модернизма, пришедшего на смену «сознательно ориентированному на правдоподобное отображение действительности реализму», «допускающему элементы мифологизма лишь имплицитно», парадигмообразующую роль в литературе и литературоведении эпохи модернизма (Мелетинский 2006: 7-8)

Действительно, мифоцентризм эпохи модернизма в целом радикально изменил различные виды искусства.

Мифопоэтика в литературе описана и теоретизирована достаточно подробно. При этом основным объектом мифокритики были и остаются жанры романа и драмы.<sup>1</sup> Мифопоэтика в кинематографе, напротив, все еще остается неосвоенной областью не только современной мифокритики, но и киноэстетики. Основная задача данной статьи – показать, что, с одной стороны, возникновение кинематографа закономерно связано с мифоцентризмом культуры рубежа XIX–XX вв., а с другой стороны, поразмышлять, о значении поэтики мифа на дальнейшее становление кинематографа, на формирование поэтики киноязыка и киноискусства в целом.

### **2. О некоторых мифологических структурах в искусстве кино**

Кино, «сотворяющее» новую реальность, оказалось созвучным системе художественных ценностей как русского, так и западного символизма, образно-ассоциативной картине символистского мира, идеальной возможностью экспликации

---

<sup>1</sup> Фаустов 2008, 124.

символа, инструментом мифотворчества.<sup>2</sup> Ольга Фрейденберг в книге «Миф и литература древности» дала определение мифа, на мой взгляд, созвучное характеристике кинематографа на стадии его становления: «Образное представление в форме нескольких метафор, где нет нашей логической, формально-логической каузальности и где вещь, пространство, время поняты нерасчлененно и конкретно, где человек и мир субъектно–объектно едины, – эту особую конструктивную систему образных представлений, когда она выражена словами, мы называем мифом» (Фрейденберг 1989: 35). Иными словами, искусство кино просто не могло не появиться в эпоху «ремифологизации».

Не случайно первые кинокритики сразу же обратили внимание на внешнее сходство кинематографа с описанием пещеры из VII книги платоновского «Государства». Французский критик Лионель Ландри писал в 1920-е годы:

Примечательно, что так давно Платон смог дать точное описание кинозала. Все здесь совершенно совпадает: завсегдатаи, которые уже не могут не возвращаться на то же место каждый вечер по вторникам; неудобство сидений, общая темнота, проектор, луч, по которому идет фильм, перегородка, отделяющая киномеханика, сам фильм и его проекция на экран (Ямпольский 1988: 173)<sup>3</sup>.

Экран всячески тематизируется в раннем кинематографе: в мультипликации Уинзора Маккея экран показан как поверхность, на которую проецируется не только непрерывное движение объектов, но и сами символические изображения. В киноленте «Динозавр Герти» Маккей, в кругу друзей, рисует на имеющем сходство с экраном листе бумаги динозавра, а затем, срывает этот лист-экран и рисует на другом листе пещеру, из которой выглядывает голова динозавра Герти. Затем по призыву Маккея динозавр покидает пещеру и начинает двигаться, демонстрируя зрителям разные трюки, последним из которых оказывается полное укрощение динозавра мультипликатором.

Примечательно, что современный японский художник Хироши Сугимото, еще в 1978 году приступил к созданию фотосерии под названием «Театры», включавшую в

---

<sup>2</sup> Исследуя взаимодействие русского символизма и киноэстетики, а также влияние символистов на первых теоретиков кино, Роберт Бёрд показал, что «возникновение русского символизма в середине 1890-х годов совпало по времени с изобретением кино, и самого рождения эти два явления были связаны в сознании современников» (Бёрд 2006: 67). О роли кинематографа в творчестве Блока см. раздел «Кино в жизни Александра Блока» в: (Зоркая 1976: 55–68).

<sup>3</sup> О пещере как прототипе кинозала см. также: (Якобидзе-Гитман 2011).

себя фотографии старых американских кинотеатров. Для работы над этой фотосерией художник в каждом избранном им кинотеатре устанавливал в зрительном зале кинокамеру таким образом, чтобы светящийся экран оказывался в центре фоторакурса. Выдержка каждого снимка удерживалась почти на протяжении всего сеанса. Архитектурные детали, места для зрителей при этом получались совершенно четкими, однако экран неизменно оставался засвеченным и на всех фотографиях этого цикла, состоящего примерно из сорока произведений, предстает в качестве яркого, белого прямоугольника. Эксперимент Сугимото спроецирован на платоновский миф о пещере. Однако, по Сугимото, мы не в состоянии увидеть даже отражения – попытка заснять визуальный ряд приводит к полному уничтожению киноизображения. Для Сугимото, как и для Платона, познание и понимание сущности вещей не приходит само по себе, а требует творческих усилий и рефлексии.

Киноэкран и киноискусство стали идеальным местом репрезентации мифопоэтической модели мира, которая, по словам В.Н. Топорова «всегда ориентирована на предельную космологизированность сущего: все причастно космосу, связано с ним, выводимо из него и проверяется и подтверждается через соотнесение с космосом» (Топоров 1980: 161). Показательно, что в фильме Маккея разворачивается так называемый «основной миф», характеристика которого была дана в свое время Топоровым и Ивановым, а именно: в фильме представлен сюжет змеборчества, противопоставление двух антагонистов: антропоморфного божества-Громовержца (Маккей) и его противника, хтонического Змея (Герти).<sup>4</sup>

В киноленте «Закованная фильмой», снятой Никандром Туркиным по сценарию Владимира Маяковского (1918), экран можно было вырезать со стены, с экрана сходила к художнику балерина, и через экран возможно было попасть в потусторонний мир, именуемый в киноленте «кинематографической страной». Хтоническим Змеем у Маяковского оказывается сам кинематограф: змееподобная «фильма» вступает в единоборство с художником. В книге Олеши «Ни дня без строчки» черная кинокамера уподобляется петуху, в основе мифологического образа которого во многих культурных традициях располагается его связь с солнцем. Подобно солнцу, петух в восприятии Олеши, «отсчитывает» время (Олеша 1989: 247). Одновременно петух – это и зооморфная трансформация небесного светила, не случайно поэтому с ним часто ассоциируется символика воскресения, вечного возрождения. Как и солнце, «петух», как правило, именно черный, – хтоническая птица, сопряженная с подземным миром.

---

<sup>4</sup> Напомню, что теория «основного мифа» была разработана В. Н. Топоровым и Вяч. Вс. Ивановым в 1960-е–1970-е гг.

### 3. О мифологическом мышлении кинозрителей раннего кинематографа

Мифологизм мышления зрителей раннего кинематографа и принцип партиципации, присущий мифологическому мышлению обыграны в фильме Мартина Скорсезе «Хьюго» (2011) по мотивам книги Брайана Селзника «Изобретение Хьюго Кабре», где Хьюго, Изабель и Рене Табард посещают дом Мельеса и Табард показывает пленку с фильмом Мельеса «Путешествие на Луну».<sup>5</sup> Режиссер, заставший зрителей за просмотром фильма, в конце концов рассказывает им о своем кинематографическом прошлом и об «эффекте поезда» братьев Люмьер. Киноэкран, как это следует из просмотра кадров-воспоминаний Мельеса, воплощал в себе характерное для мифологического мышления слияние реального и идеального (мысли и действия), а сверх того, воспринимался как некий условный знак, соединяющий в себе мир вещей и мир идей, то есть содержал в себе признаки архаического синкретизма. По Барту, такая двойственность мифа в конце концов «имеет два последствия для его значения: оно предстает одновременно как внушение и констатация» (Барт 1996: 248).

Эффект слияния реального и вымышленного иронически обыгран в фильме Аллы Суриковой «Человек с бульвара Капуцинов» (1986), главный герой которого, Джонни Фёст, приезжает в начале XX века в захолустный американский городок и открывает там в единственном питейном заведении синематограф. Зрители первого киносеанса, подобно участникам зрелища архаической эпохи, не различают: объект и субъект, вещь и ее свойства, имя и предмет,<sup>5</sup> слово и действие, естественное и сверхъестественное.

Демонстрация фильма – по сути представляет собой разворачивание космогонических мифов о сотворении мира, о происхождении космоса из хаоса. Показ хаоса, царящего среди ковбоев – это своего рода отсутствие порядка во Вселенной, взаимодействие изначальных стихий. Обретение экрана и установление кинокамеры – акт структурирования космического пространства и времени, установление космической оси (именно благодаря кинокамере происходит разделение дня и ночи, света и тьмы). Начинается сеанс-представление, воспроизводящее, по сути, порядок сотворения мира. Фазе первичного, бесформенного состояния Вселенной соответствует момент, когда после пистолетного выстрела гаснет свет и зрители ненадолго оказываются в темноте. Следом за этим вспыхивает свет камеры, и все последующие

---

<sup>5</sup> На русском языке этот фильм Скорсезе известен зрителю под названием «Хранитель времени».

кадры воспроизводят космогоническую схему творения. Акт творения, происходящий по воле Фёста, то есть по воле культурного героя (ср. англ. first – первый), образно завершается в этом кинофрагменте созданием человека и социальных норм.

Одним из ранних произведений, тематизирующих реакцию зрителей на киноискусство можно назвать стихотворный текст Николая Асеева «Королева экрана» (1924), в котором накал зрительских страстей в буквальном смысле «взрывает» кинопроектор: в зрительном зале наступает пожар (Асеев 1981: 17).

Олег Аронсон писал, что «в кино создается эффект непосредственного присутствия, нивелируется дистанция по отношению к изображаемому, характерная для живописи и театра» (Аронсон 2003: 132). Кристиан Метц, соотнося семиологический концепт означающего с психологическим конструктом воображаемого, утверждал, что в кинопространстве существует воображаемое означающее, благодаря которому зритель то отождествляет себя с актерами, то с героями киноповествования. Метц указывает на то, что:

активность восприятия в кино реальна (кино не является фантазмом), но воспринимаемое не является реальным объектом: это его тень, его фантом, его двойник и его подобие в новой разновидности зеркала (Метц 2010: 74).

Объективное неприсутствие зрителя на киноэкране тем не менее, как считает Метц, не мешает ему полностью присутствовать «внутри» экрана, преодолевать виртуальное пространство кинокадра.

Преодоление виртуальных границ кино нередко тематизируется в современных фильмах, рефлексирующих над эпохой немого кинематографа. Кроме кинолент «Хьюго» Скорсезе и «Человек с бульвара Капуцинов» Суриковой, можно упомянуть и другие фильмы, в которых возникает характерный для мифологического мышления эффект субъектно-объектного синкретизма. К примеру, в экранизации рассказа Виктора Драгунского «Сражение у Чистой Речки», входившей в кинотетралогию под характерным названием «Волшебная сила искусства», показано, как «классическое искусство оптических иллюзий» (Ямпольский 2001: 33) переживается детским сознанием как сиюминутная реальность. Однако в сравнении с рассказом Драгунского, экранизация Наума Бирмана «Мстители из 2-го „В“» втягивает в процесс переживания кинореальности не только учеников, но и взрослых. Во время просмотра фильма хмурый средних лет зритель, поначалу плохо вписывавшийся в общую атмосферу

киносеанса, постепенно выходит из сонного состояния и приобщается к детскому восторгу от мелькающих перед его глазами динамичных комических сцен. Ученикам, изрядно попортившим в финале фильма киноэкран, сочувствует и директор школы, который, судя по всему, если бы не его служебный статус, охотно бы включился в «перестрелку» с противником. Мир этой экранизации Бирмана интересен тем, что в ее ткань были введены центральные фрагменты из широко известного в 1970-е гг. боевика Эдмонда Кеосаяна «Неуловимые мстители» – ремейка первого советского боевика «Красные дьяволята» (1923). Оба фильма были экранизациями революционно-приключенческой повести Павла Бляхина «Красные дьяволята» (1921); оба были культовыми боевиками своего времени. В фильме Бирмана присутствуют аллюзии не только на немой фильм-первоисточник, снятый Иваном Перестиани, но и на непосредственность реакции на этот фильм зрителей кинозалов 1920-х гг. В один из моментов сюжетного напряжения дети, по команде Дениски, вынимают заранее приготовленные ими пистонное оружие, рогатки и разного рода другие приспособления для пальбы и начинают стрелять по противникам своих любимых киногероев. Можно предположить, что некая подобная (если не сходная) по эмоциональному накалу реакция происходила со многими зрителями в кинотеатрах 1920-х гг. во время просмотра первого советского истерна.

Восприятие школьниками визуального киноряда, развернутое в киноновелле Бирмана, сходно с описанным Ю.М. Лотманом восприятием зрителями раннего кинематографа первых немых кинолент:

На заре кинематографа движущееся изображение на экране вызывало у зрителей физиологическое чувство ужаса (кадры с наезжающим поездом) или физической тошноты (кадры, снятые с высоты или при помощи раскачивающейся камеры). Эмоционально зритель не различал изображения и реальности (Лотман 2005: 302).

В целом раннее киноискусство, обращаясь к символике чувственных форм, избегало логического раскрытия темы. В нем присутствовало мифологическое конструирование и реконструирование архетипического пространства и времени, архетипических форм постижения мира, коллективного следа историко-мифологического прошлого.

#### **4. Экранизация мифа в раннем кинематографе**

В «Рождении трагедии из духа музыки» Фридрих Ницше писал о том, что Сократ зависил роль разума так, что в конце концов размыл значение мифа. Древние греки после Сократа стали воспринимать вещи рационально, трезво, без наличия мистического аспекта.

Жан-Пьера Вернан вслед за Ницше полагал, что первоначальный смысл мифа был утрачен древними греками и вместе с ним были дисквалифицированы многие эстетические и гуманистические ценности человека, что в свою очередь привело к утрате гармонии (Вернан 1988: 21-22). Ницше считал, что равновесие дионисийского и аполлинического начал, сможет быть восстановлено в современном искусстве благодаря операм Рихарда Вагнера и возрождению ими духа древней трагедии.

Можно утверждать, что две парадигмы культуры, реалистическая (рациональная) и мифологическая присутствуют в языке кинематографа с момента его зарождения и сопутствуют его развитию. Начало реалистической парадигме было положено первыми документальными киноопытами братьев Люмьер. Мифологическая ориентация берет начало в фильмах Мельеса. В определенные периоды времени эти парадигмы могут существовать изолированно друг от друга, а могут находиться в отношениях дополнительной дистрибуции. Лотман в работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» дал такое определение данных парадигм:

устойчивое противопоставление: «текст, который может быть ложным – текст, который не может быть ложным». Оно могло проявляться как оппозиция «миф – история» (в период, предшествовавший возникновению исторических текстов, миф относился к разряду безусловно истинных текстов), «поэзия – документ» (Лотман 2005: 296).

Две указанные парадигмы последовательно просматриваются в истории кинематографа.<sup>6</sup> Для Риччото Канудо кино – это прежде всего, «синтезирующий пластические и ритмические искусства, Науку и Искусства» и, в конце концов, синтезирующий гармонию жизни феномен. В отличие от театра, кинематограф обращает внимание не только на человека, но на вселенную в целом:

---

<sup>6</sup> Например, в 1920–1930-х гг. реалистическое и мифологическое направления в киноискусстве породили споры о «прозаическом» и «поэтическом» кино; в 1950-е гг. Андре Базен в книге «Что такое кино?» писал о конфликте между монтажом и «верой в действительность».



Наше время в божественном порыве синтезировало разнообразный человеческий опыт. Мы подвели итог практической жизни и жизни чувств. Мы соединили Науку с Искусством (я имею в виду открытия, а не аксиомы Науки), с идеалом Искусства, прикладывая первую ко второму, чтобы уловить и запечатлеть ритмы света. Этокино. Таким образом, Седьмое Искусство примиряет все другие. Движущиеся картины. Пластическое Искусство, развивающееся по законам Ритмического Искусства. Таково его место в той чудотворной радости, которое отвел ему инстинкт вечности современного человека. Формы и ритмы, то, что называется Жизнью, брызжут из-под вращающейся ручки проекционного аппарата (Ямпольский 1988: 17).

Инсценирование мифа в раннем кино происходило, главным образом, благодаря литературе, в процессе экранизации. При этом кино, отнимая у литературы ее исключительность в передаче повествования о миропредставлении человека, начинает рассказывать о богах, героях, происхождении сущего, тем самым оказываясь в роли неомифа по отношению к литературе. Если литература осмысляет мир в образах, то кино делает это с помощью монтажа кадров, визуального ряда<sup>7</sup>. Более того, кинематограф эксплуатирует свойственные мифу признаки, например, повторы, цикличность.

Сама история экранизаций начинается с экранизации мифологического сюжета о Фаусте, каковой стал вышедший в 1896 г. фильм «Фауст и Мефистофель», снятый основателями кинематографа братьями Огюстом и Луи Люмьер. В том же 1897 году Жорж Мельес снял короткую шестидесятиметровую ленту «Кабинет Мефистофеля», в которой сам сыграл роль Мефистофеля, а затем фильм «Фауст и Маргарита». Так или иначе, но именно «Фауст» оказался в истории кинематографа первым текстом, породившим свою киноверсию и, таким образом, «Фауст и Мефистофель» братьев Люмьер и «Фауст и Маргарита» можно считать самыми ранними опытами экранизации не просто литературного произведения, но мифологического сюжета.

Фаустовский сюжет на этапе формирования кино стал популярным объектом эксплуатации. В 1898 году Джордж Альберт Смит снимает свой фильм о Фаусте и Мефистофеле, а в 1900 году Эдвин Стэнтон Портер – о Фаусте и Маргарите, в 1906 году Алис Ги-Блаше, первая женщина-режиссер, выпускает свою киноверсию о Фаусте и Мефистофеле. При этом режиссеров начинает интересовать и гетевский «Фауст».

---

<sup>7</sup> Подробнее о монтаже в советской культуре см. книгу Ильи Кукулина (Илья Кукулин 2015).

Победа Фауста над мекфистофелевским духом отрицания и гибельной пустоты, знаменующая для Гете триумф антропоцентризма, ассоциировалась у художников зарождающегося кинематографа с преодолением застывшего и незыблемого в культуре, олицетворением которого была привязанность к «галактике Гутенберга», начало которой, по мысли Маршалла Маклюэна, положили изобретенный в 1440-х гг. Иоганном Гутенбергом книгопечатный станок и последовавшая за этим печатная продукция. Кинематограф, подобно Фаусту, будучи наделенным жизнеспособностью и созидательной энергией, вырывает человека из обыденного мира и переносит его в мир космических просторов. Расширяя антропоцентрическую саморефлексию, искусство кино способствует самопознанию и самоопределению человека. В свою очередь, работа воображения и саморефлексии, стимулируемая кинематографом, влияет на становление обновленной реальности. В определенном смысле первые фильмы, начиная от экспериментов, проведенных Уильямом Диксоном и его коллегами-конструкторами в лаборатории Томаса Эдисона, и заканчивая кинолентами братьев Люмьер и Мельеса, знаменовали собой появление в истории культуры «второго ренессанса», пришедшего на смену «второму средневековью» гутенберговой галактики. Кино, тем самым, отнюдь не реверс эпохи «племенного человека» в смысле Маклюэна, т. е. не возвращение к дописьменной, основанной на коллективном образе жизни, на невербальной коммуникации эпохе с преобладанием устных форм передачи информации, слуха и тактильности, а антропологически ориентированный поворот в истории культуры. Не случайно фигура Фауста, чей творческий дух противится всему застывшему и незыблемому, породила в раннем кинематографе немало инвариантов и интерпретаций и продолжала интересоваться кинематографистов немного кино.

Соглашаясь с Роланом Бартом, можно утверждать, что миф – это не пережиток архаического сознания, а важная часть современной культуры, по-прежнему реализующая себя в кино. Обратившись к фаустовскому сюжету в своем одноименном фильме, Александр Сокуров показал, что происходит с человеком, порывающим с мифологией и возвращающимся к позитивистскому рационализму.<sup>8</sup> Последняя часть сокуровской трилогии о власти повествует историю демифологизации сознания, в

---

<sup>8</sup> «Фауст – это картина о разрыве современного человека с метафизикой [...] Картина о том, что современный человек вообще разрывает связи с метафизикой как таковой. Он не верит ни в Бога, ни в черта. Если ты веришь в черта, то априори предполагается Бог. А если не веришь даже в черта, то возникает абсолютная свобода – свобода в поступках, прежде всего – дурных. Сегодня не черт соблазняет человека, а человек соблазняет черта, причем к черту стоит длинная очередь. В итоге, черт стал какой-то пылинкой, несущественным персонажем по сравнению со злом, воплощенным в Фаусте...» См. интервью Марины Тимашевой с Юрием Арабовым и Андреем Сигле на странице: <http://www.svoboda.org/content/article/24467287.html>

итоге приводящую к невозможности преодоления культурного кризиса и мирового Хаоса. В фильме упразднена оппозиция добра и зла. В результате Фауст оказывается всего лишь безобразным двойником Мефистофеля.

Специфика образных средств, заложенная в основе кинематографа, способна творить реверс времени, делать возможным циклический повтор событий.

Несмотря на появление в раннем кинематографе целого ряда фантастических лент («Механический мясник» Луи Люмьера (1895), «Замок Дьявола» (1896), «Лаборатория Мефистофеля» (1897), «Заколдованная гостиница» (1897), «Начинающий рентгенолог» (1898), (1898) Жоржа Мельеса, «Проклятие Мизера» Уолтера Р. Бута (1899), «Вий» и «В полночь на кладбище» Василия Гончарова (1909)), немецкий кинематограф 1910–1920-х оказал, пожалуй, самое существенное влияние на развитие жанра мифологической кинофантастики.

Установкой на космологизированность, причастность к космосу, так сказать, в чистом виде, в определенной степени объяснимо создание первых научно-фантастических фильмов. С одной стороны, это такие фильмы, как «Путешествие на луну» Жоржа Мельеса (1902), «Аэлита» Якова Протазанова (1924), с другой стороны, кинофантастика немецких экспрессионистов, например, «Метрополис» (1927) и «Женщина на луне» (1929) Фрица Ланга. При этом в жанре мифологической фантастики 1920-х гг. возникали характерные параллели. Подобно тому, как в протазановской «Аэлите» художественный мир расколот на две половины, одной из которых является Марс, а другой – Земля, в фильме Ланга «Метрополис» на две части разрезан некий футуристический город: надземную для «хозяев жизни», и подземную, для рабочих, оказавшихся в роли деталей механизмов. Влюбленный в девушку подземелья Марию сын одного из правителей Метрополиса Фредер ради любви вступает в конфликт с «верхним» миром. Механическая Лже-Мария, толкающая рабочих на восстание для того, чтобы они сломали обеспечивающие жизнь в «нижнем» мире машины, воплощает в понимании Ланга хаотические силы природы. В «Аэлите» инженер Лось, плененный королевой Марса, вступает в конфликт с самим собой и одновременно с «земным» миром. Победа над Аэлитой возвращает инженеру понимание того, что истинный «верхний» мир и есть его собственная планета. Лось просыпается, тем самым обрывая череду своих приключений, показанную в трилогии. Фильм Ланга «Женщина на Луне», включавший в себя историю на Земле, полет в

космос и приключения на Луне, в определенном смысле повторял трехчастную композицию «Аэлиты».<sup>9</sup>

Таким образом, не только возникновение, но и дальнейшее развитие раннего кинематографа, в частности кинематографа 1920-х гг., определялось установкой на мифологизм. Обладая новой структурной организацией (монтаж), раннее киноискусство, с одной стороны, осваивало мифологическую традицию (прямое обращение к мифам, сказкам, героическому эпосу), а с другой стороны, преобразовывало мифы, «переводя» язык художественных произведений с языка мифа на язык киноискусства. Поэтому занимаясь исследованием кинематографа, совершенно необходимо учитывать значение поэтики и семиотики мифа на формирование поэтики и семиотики киноязыка и киноискусства в целом.

#### Список литературы:

Аронсон, О. 2003. *Метакино*. Москва: Ад Маргинем

Асеев, Н. 1981. *Стихотворения*. Москва: Художественная литература

Барт, Р. 1996. *Мифологии*. Москва: Издательство им. Сабашниковых

Бёрд, Р. 2006. Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского, в: *Новое литературное обозрение*, № 81, С. 67–98.

Вернан, Ж.-П. 1988. *Происхождение древнегреческой мысли*. Москва: Прогресс.

Зоркая, Н. 1976. *На рубеже столетий. У истоков массового искусства России 1900–1910 годов*. Москва: Наука.

---

<sup>9</sup> В обоих фильмах между прочим просматриваются аллюзии на взгляды Бориса Арватова о слиянии искусства и производства, названный Кристиной Киаер «мифом о социальной гармонии» (Киаер 1997, 114).

Кукулин, И. 2015. *Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры*. Москва: НЛЮ.

Лотман, Ю. М. 2005. *Об искусстве*. СПб: Искусство-СПб.

Мелетинский, Е.М. 2006. *Поэтика мифа*. 4-е издание, репринтное. Москва: Восточная литература.

Метц, К. 2010. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*. СПб.: Изд-во Европ. ун-та, 2010.

Олеша, Ю. 1989. *Зависть. Три толстяка. Ни дня без строчки*. Москва: Художественная литература.

Топоров, В.Н. 1980. Модель мира (Мифопоэтическая), в: *Мифы народов мира: Энциклопедия*. Москва: Наука. Т. 2. С. 161–166.

Фаустов, А.А. 2008. Мифопоэтика, в *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. Главный научный редактор Н.Д. Тамарченко*. Москва: издательство Кулагиной Intrada, С. 124.

Фрейденберг, О. 1989. *Миф и литература древности*. 2-е издание. Москва: издательская фирма «Восточная литература».

Якобидзе-Гитман, А. 2011. Статичный трансфер: парадоксы Платона в теории кино, в: *Новое литературное обозрение*, № 112: <http://www.nlobooks.ru/node/1509>.

Ямпольский, М.Б. 1988. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг. / Сост. М.Б. Ямпольский. Пер. с фр. Предисл. С. Юткевича. Москва: Искусство

Ямпольский, М.Б. 2001. *О близком*. Москва: НЛЮ

Kiaer, Ch. Boris Arvatov's Socialist Objects, in: *The MIT Press, October, Vol.81*, P. 105-118.

## **Резюме**

Ранний русский кинематограф, будучи созвучным системе художественных ценностей как русского, так и западного символизма, стал, наряду с литературой, важным инструментом мифотворчества. В кино 1910-х гг. неизменно присутствовало мифологическое конструирование и реконструирование архетипического пространства и времени, архетипических форм постижения мира, коллективного следа историко-мифологического прошлого, поэтому можно говорить о мифоцентризме раннего кинематографа. Если экспликация мифа в раннем кино происходила, главным образом, посредством литературы в процессе ее экранизации, то кинематограф 1920-х гг., в особенности в жанре фантастики, создает уже собственный, специфический кинонарратив о богах, героях, происхождении сущего, становясь неомифом по отношению к литературе.